

LA DIALÉCTICA DEL AMO Y EL ESCLAVO EN TRES OBRAS DE MURALISTAS AMERICANOS

Esp. Liliana Conles (FBA – UNLP)

BONAMPAK Siglo VIII

En la parte superior de la pirámide, cerca del Sol, existe un pequeño habitáculo de gruesas paredes inclinadas. En su interior, el maestro pintor delinea la escena: La cúspide de la pirámide sirve de estrado al jefe supremo, el Halacha Uinic, rodeado por jefes con atuendos de piel de jaguar, su esposa e hija. Un prisionero suplicante yace a los pies del Halach. En las gradas inferiores de la pirámide, sentados o de rodillas, algunos prisioneros reflejan claras expresiones de miedo. A uno de ellos se le está haciendo una punción en la yema de los dedos, mientras otros ya gotean sangre de las manos. Un prisionero desmayado yace en actitud de abandono. Al pie de la pirámide aparecen doce personajes guerreros con sus emblemas.



MÉXICO 1947

En el edificio del Instituto Nacional de Bellas Artes el maestro pintor David Siqueiros plasma la obra *El diablo en la iglesia* en tres niveles: en el plano superior emerge monstruosa, violenta, la figura del diablo; en el medio se ubican los burgueses y las jerarquías eclesiásticas y en el cuadro inferior, el pueblo suplicante. Estas escenas tienen como marco a la iglesia.



LA PLATA 1988

El mural fue realizado por los artistas plásticos Magdalena Cattogio, Hugo Aramburu y Nora Nadalín junto a alumnos de la Cátedra de Mural de la Carrera de Plástica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Estuvo ubicado en el frente del Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, en la calle 51 entre 5 y 6 de la ciudad de La Plata

Personajes que parecen transeúntes comparten con otros cinematográficos, de historietas o pictóricos un espacio que abarca paredes y puertas exteriores ubicadas sobre la línea municipal del Museo Provincial de Bellas Artes



INTRODUCCIÓN

“La virtualidad se crea por la inteligencia humana; es lo que produce cada respuesta creativa del hombre, eso que lo aleja de la esclavitud de su posibilidad preestablecida; es esta sucesión de infinitos desvíos de su destino impuesto por la naturaleza; es el gesto que niega su devenir; es la metaforización y a la vez la liberación de la voluntad ciega”¹

Partiendo del concepto de Marta Zátanyi que entiende el hecho artístico como génesis de la verdad, esa condición fundante que aleja al hombre de su destino natural y le brinda la posibilidad de liberarse construyendo y ampliando la realidad, es que este trabajo pretende rastrear en tres obras de muralistas americanos el devenir de la relación dialéctica entre el amo y el esclavo.

La voz del amo y del esclavo forman parte de una relación en permanente tensión, en la cual deben estar necesariamente las dos partes para asegurar mediante este intercambio la aparición de un saber “diferente y transgresor” al mismo tiempo que reiterar aquel saber “oficializado y reconocido como correcto.”

Para producir un acercamiento a las repeticiones y diferencias manifestadas en la función, en la temática y en la técnica pictórica que expresan las relaciones de poder entre

¹ Zátanyi, Marta. 2007 Arte y Creación. Los caminos de la Estética. Ed. Capital Intelectual. Bs. As.

amos y esclavos, se analizará en este texto la compleja trama tejida desde espacios y tiempos tan diversos por estas obras.

Las imágenes que se han elegido para este fin son una escena de los murales ubicados en Bonampak, perteneciente al período clásico maya, la obra El diablo en la iglesia del artista David Alfaro Siqueiros relacionada con el movimiento muralista revolucionario mejicano de comienzos del siglo XX y el mural que estuvo pintado sobre la fachada del Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, entre los años 1988 y 2004 asociada a la posmodernidad rioplatense de fines de siglo XX.

La construcción de realidad que brinda cada una de estas obras asociadas a tiempos tan distantes entre sí, es también la representación de su mundo circundante. Desde esta visión se analizará la relación amo-esclavo en cada caso: en el mural de Bonampak, desde la tutela de los dioses, como confirmación de la voluntad divina, en El diablo en la iglesia, desde el empirismo y la razón, como la voluntad de cambio de la realidad social y desde la lógica mediática del mural del Museo Provincial de Bellas Artes, se abordarán los lenguajes que remiten la mirada del hombre hacia sí mismo como productor, protagonista y espectador del hecho artístico.

LA MIRADA DE LOS DIOSES

El carácter ceremonial expresado en los murales de Uaxactun, Bonampak, Chichen Itza, Teotihuacan y Monte Alban durante el período clásico (S. VIII), se reviste de un simbolismo indisolublemente ligado a la función religiosa de la arquitectura que expresa la visión o más precisamente la cosmovisión de su cultura. Son sus dioses, sus ritos, sus creencias los que están en ellas.

Bonampak se encuentra en la selva lacandona. Los murales que toman su nombre se hallan en un edificio rectangular, distribuidos en tres cuartos con acceso independiente ubicados sobre un basamento piramidal. Su fachada estaba pintada con franjas de diferentes tonalidades de rojo y rematada abajo del friso por una banda de inscripción glífica.

Este mural genera en el soporte una atracción adicional. Es un agregado que a partir del momento de estar, deja de ser como agregado para integrarse y modificar la funcionalidad de edificio. Sin embargo, pintura y arquitectura tienen registros diferentes. En este caso se valora hoy más esta construcción por el mural que allí se encuentra. El mural ocupa íntegramente las paredes de las tres salas. Funciona como la imagen proyectada de un pequeño boceto inicial. Sus trazos integran en frisos las formas, la espacialidad y un notable sentido expresivo.

Este mural, estático, nos fuerza al movimiento, visual primero, recorrido luego. En su aprehensión, nuestra atención juega libre llevada por la atracción de las formas pregnantas.

A pesar de lo estrecho del espacio en el que está ubicado es muy difícil, captar la imagen mural sin tomar distancia. Su visión está mediatizada por un espacio que, al igual que su soporte-representación, también es significativo.

Las imágenes interiores de las tres cámaras se presentan como actos en una obra de teatro que se pueden dividir en escenas y cuadros integrados por uno o más grupos de personajes. La cámara dos está ubicada en el centro del edificio y contiene las escenas de la batalla y el juicio de los prisioneros. La primera escena ocupa los muros este, sur y oeste, mientras la segunda todo el muro norte.

La escena del juicio de los prisioneros se desarrolla sobre un edificio con basamento escalonado en seis cuerpos. En el centro de la misma se ve al jefe ritual vestido con los atributos del poder (piel de jaguar, plumas verdes, jade), a su derecha un grupo de guerreros y a su izquierda familiares y guerreros de alto rango. A sus pies y abarcando dos cuerpos de la estructura de la obra, dividida en frisos, se encuentran varios prisioneros que acaban de ser torturados. Uno de los prisioneros yace muerto o desmayado a los pies del señor.²

Dioses y hombres, esclavos y guerreros, vencedores y vencidos, músicos y gobernantes surgen en un despliegue de color donde los verdes y azules, naranjas y sepías, rojos, negros y amarillos aparecen en los penachos, en los vestuarios y en los instrumentos de una procesión de personajes en los que se rompe la bidimensionalidad por medio del escorzo que muestra al prisionero desnudo quien reclina su cuerpo en actitud desmayada entre dos escalones. En la base de la estructura hay guerreros armados que guardan el paso hacia la puerta.

² Pincemin Deliberos., Sofía Las pinturas mayas de Bonampak, <http://www.mesoamericanos.com/montealban.pdf>

El mural precolombino es una obra que se trabaja en comunidad. La modalidad generalmente usada consiste en que el maestro pintor delinea inicialmente los contornos muy débilmente con color acuoso que sirve de guía a los ayudantes y estos rellenan los dibujos. Luego el maestro repasa la pintura para corregir los errores.³ Sin embargo, en el caso de los murales de Bonampak una vez concluida la tarea, los dignatarios militares, civiles y religiosos serían los únicos que tendrían acceso a las pinturas murales representadas en esos pequeños habitáculos ubicados en la cresta de las pirámides.

En cambio, presumiblemente en la base de esa misma pirámide, se desarrollaban los rituales representados en los murales. De ellos participaba toda la comunidad y los vencidos. En el caso de Bonampak la representación mural está dirigida exclusivamente a las altas jerarquías sociales y negada al resto de la población. De ello da cuenta el sólo hecho de que en tan pequeño espacio hubiera sido imposible albergar a toda los participantes de las ceremonias realizadas. El ritual de afirmación del poder establecido, entonces, puede asociarse con la lectura de estas imágenes.

Los códigos de representación de estos murales distribuidos en tres salas contiguas organizan en frisos la representación de los estratos sociales: los dioses en la parte superior, los jefes en la intermedia y los músicos abajo. El hieratismo utilizado en la representación jerárquica contrasta con el naturalismo utilizado en la forma de mostrar al vencido. Es notable también la diferencia planteada en el uso del color: en la representación de los personajes jerárquicos los colores saturados califican sus vestimentas y atributos de poder, en tanto que los vencidos se pintan con colores desaturados. También es importante considerar que los lenguajes escritos están cercanos a las figuras y dioses comunitarios, como si fueran ellos los únicos capaces de tener la palabra escrita.

Los frisos que se diferencian tan claramente en la representación de las distintas jerarquías, según color, escritura y símbolos se vinculan con mayor flexibilidad a la hora de pintar al vencido, como si la disrupción naturalista desarmara la estructura formal del mural. El tema de la relación vencedor-vencido expresado en relaciones dialécticas: hieratismo-naturalismo y estructura (en frisos) - desestructura y color saturado - color desaturado, pone en el centro de la escena (y de la estructura formal) al escorzo del vencido desmayado, máxima expresión del poder de los dioses y de sus representantes terrenales. Los murales de Bonampak certifican la voluntad de los dioses de mantener y perdurar las relaciones de poder entre quienes lo detentan y sus sojuzgados.

LA MISIÓN DE LA REVOLUCIÓN

El movimiento muralista mexicano se origina a comienzos del siglo XX, cuando el ejército revolucionario derroca a Victoriano Huerta. Bajo la consigna de "Tierra y Libertad", los generales agraristas Pascal Orozco, Pancho Villa y Emiliano Zapata, puestos al frente de las columnas campesinas, decidieron la contienda. En 1918 se realizó el Congreso de los Artistas Soldados en donde se abrió la discusión sobre la necesidad del artista de insertarse en la vida civil.

Participaron de este encuentro Vasconcelos, José Clemente Orozco, Alt, Siqueiros, Montenegro, Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Chaves Morado, Fernando Leal, Fermín Revueltas y Máximo Pacheco entre los más importantes.

La síntesis del pensamiento que los reúne está expresada en la "Llamada a los artistas de América"⁴ de 1921 compuesta por tres textos redactados por Siqueiros en los que fomentó una postura de rechazo hacia lo extranjero, la cual funcionó como factor de resistencia cultural y exacerbó los estereotipos de lo mexicano. Las imágenes de una sociedad clasista, de la presencia del obrero y del campesino y la exaltación de valores como la belleza y la sabiduría indígena o las tradiciones populares también se convirtieron en el discurso del Estado, con algunos matices, de acuerdo al gobierno de turno.

Octavio Paz avanzó un poco más en el análisis de esta revalorización que hicieron los muralistas del pasado precolombino asociándolo además de la revolución con la mirada

³ Piña Chan, Román 1976 Los pueblos y señoríos tecnocráticos. INAN. México.

⁴ "Manifiesto para los artistas de América" en revista Vida Americana. 1921. Barcelona

moderna aprendida por los artistas en París. Refiriéndose a otro de los grandes muralistas de la revolución escribió: "Diego Rivera estudió y trabajó en Europa desde 1907 hasta 1921, primero en Madrid y después en París. En aquellos tiempos París era el cerebro y el corazón del movimiento moderno; Rivera participó en las aventuras de la vanguardia y por algunos años abrazó el cubismo. David Alfaro Siqueiros también estuvo en Europa, por corto tiempo; se interesó en el arte de los futuristas y en la pintura "metafísica" de De Chirico y de Carrà. Tampoco José Clemente Orozco fue insensible a las tendencias modernas y en sus primeras obras es perceptible la huella de los expresionistas e incluso de algunos fauves. Pero la influencia del arte moderno no se ejerció únicamente en el dominio de las formas, las teorías y las técnicas; el arte moderno les abrió, literalmente, los ojos y les hizo ver con una mirada nueva el arte antiguo de México."⁵

En la obra de Siqueiros *El diablo en la iglesia*,⁶ realizada con la técnica de piroxilina sobre celotex (219 x 156cm), la pintura de caballete, de grandes dimensiones, asume la intencionalidad de los murales en cuanto a su temática de denuncia pero queda limitada su exhibición al interior de los salones y a la visión de unos pocos.

La composición general de la obra se estructura mediante dos formas circulares que engloban los tres niveles o instancias del poder: en el agrupamiento superior ubica al dios malo, el diablo junto a las jerarquías eclesiásticas y los estratos sociales más poderosos. En el círculo inferior representa al pueblo. Estas dos representaciones circulares tienen como marco el interior de la arquitectura religiosa.

Formalmente el espacio superior de la obra corresponde a la representación del amo y la parte inferior, a la del esclavo. A diferencia de la escena de los prisioneros de Bonampak, en este mural no hay ruptura posible de la estructura: dioses y jerarquías terrenales corresponden a un espacio pictórico cerrado sin contacto con aquel que encierra al pueblo. La visión de Siqueiros parece recordar la engañosa visión de la caverna platónica, poniendo al pueblo en la suplicante situación del desamparado, que no puede mirar la realidad que lo oprime. Si bien la obra responde a una misma gama tonal y cromática, la parte inferior de la obra, en la que está representado el pueblo, indiferenciado en su repetición, masificado, asume la oscuridad de la caverna. Casi en una danza ritual, los hombres levantan al unísono los brazos al cielo y las mujeres besan la tierra confundiendo con ella. Sus miradas se dirigen hacia el espectador, capaz de abarcar en una visión comprensiva a los sufrientes y la salida de la iglesia (o de la caverna).

En el caso de la obra de Siqueiros la función que el artista le asigna parece ser la misma que asume el mural. En la revolución mejicana la obra de arte está destinada a ser vista por el pueblo. Es la palabra de la revolución y su sentido de ser. Siqueiros pone al artista, es decir a sí mismo, en la doble situación de ser representante (como miembro de la revolución) y presentador (pintor) de la realidad social.

La estilización de las figuras en *El diablo en la iglesia* desvía la mirada hacia la influencia de las vanguardias europeas, dejando en el pincel el rastro del amo pictórico.

David Alfaro Siqueiros, uno de los pilares del muralismo mexicano junto a Rivera y Orozco, revaloriza la producción artística colectiva proveniente tanto del pasado precolombino como del medieval, pero, paradójicamente, su obra tanto como la de los otros muralistas será reconocida como un producto individual, clara herencia del Renacimiento europeo.

Tomando partido por el contenido, relato fuerte vuelto mensaje, Diego Rivera define la concepción de la pintura de la revolución:

"Tengo la ambición de reflejar la expresión genuina y esencial del país. Quiero que mis cuadros reflejen la vida social de México como yo la veo, y por la realidad y el orden del presente, se mostrarán a las masas las posibilidades del futuro. Trato de ser un condensador de las luchas y anhelos de las masas y un transmisor que les proporcione una síntesis de sus deseos, de modo de servirles como organizador de conciencia y ayudar a su organización social"⁷

La razón que organiza la conciencia de clase y posibilita la organización social, la razón del estado (moderno?), se opone desde la obra de Siqueiros a la legitimación de la opresión religiosa-burguesa.

Esta definición del arte como reflejo de la realidad o mejor dicho reflejo de las luchas contra una realidad opresiva aparece también en Trotski: "Toda obra auténtica implica una

⁵ Paz, Octavio México en la visión de Octavio Paz Voluntad de forma <http://portal.ser.gob.mx/italia/pdf/octaviopaz.doc>

⁶ Hoy en el Museo de Arte Moderno Ciudad de México

⁷ Spilimbergo, J. *Diego Rivera y el arte de la revolución mexicana* Ed. Indoamérica. Buenos Aires, Argentina

protesta contra la realidad, protesta conciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista.⁸

El pintor y el pensador coinciden en lo esencial de la independencia de la creación artística para el logro de una obra auténtica pero a su vez entienden que el artista se debe a la revolución. Para Trostki este conflicto no ha encontrado solución entre los artistas rusos. Dice:

“El arte como la ciencia no solo no buscan dirección sino que por su propia naturaleza no la pueden soportar. La creación artística obedece a sus propias leyes, aun cuando se pone concientemente al servicio de un movimiento social.”⁹

La libertad y el conocimiento establecido, la búsqueda y el deber integran un equilibrio inestable. El mundo de Siqueiros es el europeo y el americano conjugados. Su pensamiento está influenciado por las definiciones conceptuales de la revolución y su pincel que expresa el regionalismo histórico y geográfico del europeo.

Otro pensador de la Revolución rusa Lunacharski enfatiza el valor propagandístico del arte:

“La revolución debe devolver al arte su destino auténtico: la poderosa y contagiosa expresión de las grandes ideas y de las grandes vivencias. Si la revolución puede dar al arte un alma, el arte puede dar a la revolución su boca.”¹⁰

Los muralistas convergen en realizar un arte público, monumental y estatal de temática revolucionaria, arte de contenidos, de mensajes, de propaganda. El relato constituye el aspecto más sobresaliente de la pintura. En Europa el mural había tenido en términos amplios una función didáctica e ilustrativa. En México esta función estará acaparada por la política del estado. Con ese fin los artistas pintan la vida de su pueblo y su historia. El personaje central de la pintura mexicana es el pueblo mismo y sus luchas políticas

A diferencia de los murales de Bonampak en donde las imágenes estaban vedadas al pueblo esclavo en esta relación dialéctica amo-esclavo, en los murales de la revolución, el esclavo debe ver su sufrimiento para poder tomar conciencia y organizar los cambios sociales. Surge un espectador activo en relación a una obra activa. El público es reflejo de la obra, tanto como la obra lo es del público.

Ya Trostki había expresado: “No tenemos ante nosotros sólo un cuadro, objeto de contemplación estética pasiva sino un trozo vivo de la lucha social.”¹¹

El público tiene un papel en la obra y el artista, conmovido por la situación política y social de su país, “se pone”, “pone a los suyos” en la obra. Para ello necesita de una pantalla en la que al aparecer como proyección de un foco lumínico común es a la vez representador y representado.

La obra de Siqueiros a pesar de no asumir el formato mural, tampoco refleja el pensamiento de Trostki respecto al cuadro. No remite a una pasiva contemplación estética, sino que al contrario incita a la rebelión contra el engaño de saber que es el Diablo y no Dios quien está en la Iglesia.

Siqueiros mismo al referirse a la pintura de caballete expresa: “Nosotros condenamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de los círculos ultra-intelectuales porque es aristocrático y glorificamos la expresión del arte monumental porque es propiedad pública...”¹² La voluntad de Siqueiros referida a la intencionalidad de su obra distancia o mejor contrapone El diablo en la iglesia con la tradición asignada a la obra de caballete consustanciándola con el decir de la pintura mural.

Los pintores de la revolución pasan a depender su denominación de la función que los convoca. Al referirse al soporte de grandes dimensiones, generalmente sobre el muro, dejan su tradicional mención como artistas, proveniente de la Historia del Arte europea para pasar a llamarse muralistas, privilegiando la comunicación masiva que ese soporte permite. Las obras de los muralistas revolucionarios se implementaron en sitios protegidos de las inclemencias

⁸ Trostki, León. 1971. *Sobre arte y cultura* Ed. Alianza. Madrid.

⁹ Trostki, León. 1971 *Sobre arte y cultura* Ed. Alianza. Madrid.

¹⁰ Lunacharski, Anatole. Las artes plásticas y la política de la Rusia revolucionaria.

¹¹ Trostki, León 1981 *Sobre arte y cultura* Ed. Alianza Madrid.

¹² Siqueiros, Alfaro 1922 Declaración social, política y estética en *Art d'Amérique Latine 1911-1968* Centre George Pompidou.

climáticas, se adosaron a interiores de edificios o espacios semicubiertos. Tuvieron voluntad de permanencia y trascendencia. Al igual que este cuadro de caballete.

EL MURAL QUE PUBLICITA EL ARTE

El mural del Museo Provincial de Bellas Artes realizado por los artistas plásticos Magdalena Cattogio, Hugo Aramburu y Nora Nadalín junto con alumnos de la Cátedra de Mural de la Carrera de Plástica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, estuvo ubicado en el frente del Museo Provincial de Bellas Artes, en la calle 51 entre 5 y 6 de la ciudad de La Plata Aproximadamente 6 años después de su realización, este mural desapareció para dar lugar a otro, que tampoco hoy existe. Quedan huellas de esta obra en la memoria fotográfica, en alguna filmación, en el recuerdo de quienes transitaron por este lugar y en algún trabajo que se realizó sobre el mismo. Este mural pertenece hoy a la memoria urbana y en alguna medida a su imaginario.

Rastreando en la etimología del término mural surge que la palabra muro proviene del radical mohín que significa “cosa pública, defensa general”. Justamente es el espacio público en donde se realizan las pinturas murales. Este radical toma en el latín antiguo las formas moi, co-moinis, communis que significan “común”, en el osco moinico que significa “público” y munus, “deber, función, oficio, cargo”. Esta raíz resume la idea sustancial de reunión, enlace y conjunto y nos remite a la idea de muro como separación o encuentro entre dos espacios, el que se defiende, se cerca, el espacio privado y particular y el externo, común, público y compartido.¹³

El mural se segmenta adecuándose al soporte, incluyendo esto puertas y ventanas del frente del edificio

Esto supone que las puertas abiertas del museo albergan y rebaten parte del mural.

Las imágenes del mural incitan a su recorrido. Siluetas de personajes que parecen transeúntes comparten con otros cinematográficos, de historietas o pictóricos la imagen de la fachada pintada como fachada en un estilo que recuerda el de los primeros tiempos de la ciudad. Las hojas de los árboles parecen pasar al muro, junto con las figuras de cuerpo entero de tamaño natural por medio de un juego visual que plantea el enigma: ¿El mural es un reflejo del mundo del arte? ¿De la realidad circundante? ¿De cuál?

Hugo Aramburu, uno de sus ejecutantes relata el apretado recorte de citas visuales que intentaban reflejar el patrimonio del museo en su fachada:

“los personajes que aparecen a la izquierda quieren ser algunos cotidianos en un contexto de paisaje rural (tranquera, un chimango que levanta vuelo, pisos de mosaicos antiguos de la ciudad), una mujer en bicicleta, un chico parado mirando y otros que caminan o entran al museo con un tratamiento más en acromáticos, o grises cromáticos. Otros personajes, siempre de izquierda a derecha son los de obras de autores como *Ramona* (Berni) *La maja desnuda* (Goya), negativos de diapositivas que muestran imágenes cerámicas de nuestras primeras culturas. Luego aparece una cinta de cine con escenas de la película *Sur* que en aquel momento estaba en cartelera en los cines. Creo también que la escena de la pareja que aparece detrás de *El beso de Rodín* (escultura) es de la película *Camila*. Entre puertas aparecen los personajes de *La Amistad* de Gomez Cornet, que es una obra del Museo. Luego de las puertas personajes de Berni, Chaplin y como fondo un detalle del *Guernica* de Picasso. En fin, en realidad aunque no lo parezca, fue un recorte de temas del amplio margen solicitado por el museo. La Directora del Museo Maria Celia Grassi y su equipo, querían mostrar el museo, sus actividades, alcance, el valor del patrimonio en la puerta. Nosotros elegimos en ese momento responder con un gran collage de imágenes y modos de representación y disciplinas artísticas, articulados sobre fondos abstractos rayados o tramados.”¹⁴

Podemos hablar de la realidad exterior, las hojas, la fachada y los transeúntes pintados. Pero también están las siluetas, verdaderas sombras, que parecen realizar la interfase entre la realidad externa, la del museo, y el mundo interior, el de la memoria, el de la historia del arte.

La producción artística se autorreferencia en una sucesión de temas y formas que se engloban unos a otros como en las cajas chinas: el mural la obra pictórica remite a obras o personajes de la historia del arte occidental de distintos espacios y tiempos. Pero al mismo

¹³ Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana. Ed. Gredos. Madrid

¹⁴ Conles, Liliana 2007 Entrevista realizada a Hugo Aramburu

tiempo el mural funciona como un envoltorio o packaging que alude a su contenido: el acervo del museo.

Las imágenes de los personajes pintados en las puertas de entrada invitan, reflejan, recuerdan virtualmente la entrada de los visitantes del museo.

Desplazamiento y juego. El espectador o transeúnte experimenta el mural, se siente reflejado y se confunde con quien está trabajando en su factura. También aquí se produce el juego semiótico que entrelaza dentro de la obra al dispositivo de producción, con la obra y el receptor.

El mural es también una invitación a conocer. Sólo quien se detiene a observar y a buscar dentro del mural puede indagar sobre las imágenes que en su repetición remiten a Goya, Berni, Rodin, Gómez Cornet, Picasso o Chaplin. Conocer más, como propone el mural, en un incesante proceso insatisfecho, es también una invitación a “algún placer por lograr” (Zatonyi, 2007).¹⁵ Esos otros personajes que propone la memoria, fragmentos de figuras tal vez reconocidas, contrastan y comparten sobre un mismo fondo abstracto con las siluetas, aquellas sombras familiares del transeúnte (espectador). Los segmentos de las obras de los grandes maestros se repiten en esta obra constituyendo la nueva obra, en la que su rompe la representación espacial original. Un entramado de paralelas, y ortogonales subyace y se superpone por momentos a los fragmentos de citas pictóricas que, en apretada síntesis, se entretejen con esta trama, pareciendo querer volver permeable el soporte cuyos revestimientos afloran entre las imágenes. Las figuras se integran en otro espacio y en otro tiempo. Algunos fragmentos de la historia del arte de occidente, de su recorrido aparecen decantados en la repetición.

La representación de dispositivos de producción cinematográficos se entrelaza con las figuras enfatizando la autorreferencialidad del conjunto: una obra que habla de las obras y de los mecanismos de producción y recepción, un discurso que habla de los lenguajes artísticos.

No existe en este mural otro tema más convocante que los mismos lenguajes artísticos. La mirada parece dirigirse hacia los grandes denunciantes, hacia los revolucionarios que utilizaron la imagen como herramienta de denuncia, de rebelión o de cambios. Desde el desenfado de Goya o la denuncia de Picasso o el humor crítico de Chaplin o la sensualidad de Rodin entre los europeos hasta el reclamo de Berni o el testimonio de Gómez Cornet entre los argentinos o la rebeldía de Camila O’Gorman imaginada en los fotogramas del cine local, las imágenes actúan como detonadores que aparecen en la memoria del observador como un destello apenas de lo que fue, de lo que está en otro lado o de lo que ya no está.

Junto a las imágenes que nos remiten a las obras de la Historia del Arte, casi fantasmales, aparecen las figuras de los espectadores, en sombras, en sepías, desaturados, cautivos de este llamado artístico pleno de color.

La voz del amo enciende su imagen publicitaria invitando a comprar el arte, envolviendo e incluyendo al espectador-consumidor en el mismo packaging del producto que habrá de consumir.



Registro fotográfico del momento en que se estaba pintando el mural

¹⁵ Zatonyi, Marta. 2007 Arte y Creación. Los caminos de la Estética. Ed. Capital Intelectual. Bs. As.

El grupo de artistas delinea la escena: personajes que parecen transeúntes comparten con otros cinematográficos, de historietas o pictóricos un espacio aéreo que abarca paredes y puertas exteriores ubicadas sobre la línea municipal del Museo Provincial de Bellas Artes. Construyen un mural de vida efímera. Saben que su duración en ningún caso podrá superar los diez años. Conocen de esta manera el precio artístico de exponer la obra, de compartirla y de compartirla desde el lugar de productores, protagonistas y espectadores.

Las diferencias entonces, saltan a la vista: otro soporte, el rápido deterioro tan distante de la trascendencia del modelo, un espectro mayor de interlocutores, su emplazamiento en el exterior del edificio, su pertenencia al espacio de lo público en lugar de lo privado y su valor social. Pero también se produce una nueva configuración cuyo proceso constitutivo no depende de un "orden cronológico lógico."¹⁶

Al referirse Zatoryi a la hipertextualidad presente en el espacio digital cita la estructura de rizoma desarrollada por Gilles Deleuze:

"Cualquier punto de rizoma puede ser contactado con cualquier otro, y debe serlo (...) poniendo en juego no sólo regímenes de signos y sus objetos (...). Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales (...) un método (táctica) del tipo rizoma sólo puede analizar (el lenguaje) descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros."¹⁷

Todas estas diferencias también reconocen otro epicentro en el muralismo mejicano, movimiento al que se podría denominar como una historia con voluntad popular y códigos de dominación: "El gusto del amo se impone, se reproduce y se prolonga...el arte avalado por la clase dominante se expande en el tiempo y en el espacio casi infinitamente y su usuario o consumidor más fiel va a ser la clase dominada"¹⁸

Los objetivos de los muralistas mejicanos consistían en enseñar, transmitir, comunicar las ideas de la revolución y para ello tomarían los temas que abordan la opresión del pueblo esclavo, utilizando las técnicas pictóricas aprendidas en Europa, produciendo el hibridaje "a partir de la relación entre los arquetipos originales del epicentro y la diversidad creada en la periferia."¹⁹

En cuanto a la perdurabilidad de las obras, se las considera como a la pintura de caballete, sin darle un tratamiento particular al hecho de encontrarse muchas de ellas en lugares semicubiertos o descubiertos. La obra es perenne y trascendente.

El contacto de estas obras con el público está restringido en muchos casos al pago de un billete de admisión. La función de transmisión, de comunicación ha sido limitada. La función revolucionaria, el objetivo original parecería haber quedado en la anécdota. Hoy prima el placer estético.

El muralismo mexicano, expresión plástica cuya denominación pasó a depender de su soporte, se convirtió en epicentro para los muralistas americanos. Sin embargo, la expresión mural de la década del 80 en Argentina ha sido influenciada también por el lenguaje mediático desplazando el eje de la producción desde la elección entre privilegiar la temática revolucionaria o el lenguaje formal vanguardista hacia lenguajes provenientes de la fotografía, el cine, la historieta, los comic y la misma televisión. El lenguaje figurativo es utilizado sólo como estabilizador del referente, sin mayores cuestionamientos posteriores.

La temática de este mural incorpora al hombre en relación con estos nuevos lenguajes inseparables de nuestra vida cotidiana.

Lo que Oscar Masotta plantea al referirse al Pop Art, puede atribuirse a la pintura mural de hoy:

"No es ni un realismo de los objetos ni un realismo de los contenidos. La única realidad aquí son los lenguajes"²⁰

¹⁶ Zatoryi, op. cit

¹⁷ Deleuze, Gilles. 1994. Rizoma. Coyoacan. México DF citado en Zatoryi, 2007 Arte y Creación. Los caminos de la Estética. Ed. Capital Intelectual. Bs. As

¹⁸ Zatoryi, op. cit.

¹⁹ Zatoryi. Op.cit.

²⁰ Masotta, Oscar. 1967 *El "Pop Art"* Ed. Columbia Argentina.

Su objetivo consiste en lograr un impacto visual instantáneo y conmovedor. Son pocos los espectadores que se detienen a hacer un análisis estético o formal de la obra. Al igual que los medios virtuales de comunicación, el encuentro de la imagen con el espectador dura un instante.

El artista devenido muralista a partir del movimiento revolucionario mexicano es ahora cada vez más un artesano pintor, y no por entender la labor del artesano como un trabajo menor, sino por su cualidad de anonimato. El artesano es “nosotros”, la familia, el pueblo, la historia.

ALGUNAS REPETICIONES Y DIFERENCIAS

Las obras analizadas refieren las diferentes formas de representación de la relación dialéctica entre el amo y el esclavo. Se ha visto cómo esta relación ha sido representada desde el desarrollo temático: las jerarquías dominantes y los vencidos, en el caso de Bonampak; el Diablo y el pueblo suplicante en el México revolucionario y los lenguajes artísticos y el público en la Argentina de fines de SXX.

Las técnicas de representación asumieron un papel de importancia en las diferencias de expresión entre la voz del amo y la del esclavo, en cada una de las obras analizadas: en Bonampak como diferenciación entre el hieratismo en la expresión del poder y el realismo en el escorzo del vencido. También en la estructuración espacial de la obra se produce una ruptura de los frisos focalizando la visión triunfalista y ritual del poder como derrota del otro, pasando la imagen del esclavo muerto a ocupar el centro del mural.

En el caso de *El diablo en la iglesia*, la asociación visual engloba sin solución de ruptura alguna al dios malo con los estamentos sociales de poder, dioses y jefes unidos y separados de la plebe. En la otra formación circular el pueblo indiferenciado parece mirar al espectador abriendo la obra y convocando su participación.

En la obra del Museo Provincial de Bellas Artes los distintos lenguajes artísticos comparten con el reflejo (espejo) del espectador, ya incorporado a la obra, un discurso visual fragmentado, en forma de rizoma, que combina tiempos, estilos y espacios diversos.

En los murales de Bonampak la parte de la estructura destinada al vencido es el espacio central de la obra, por debajo del Jefe Supremo dado que desde la visión ritual del vencedor esta escena constituye el sustento mismo de su poder. En *El diablo en la iglesia* el pueblo suplicante se encuentra en la parte inferior, sin interrelación estructural con la porción superior que abarca al diablo y funcionarios civiles y eclesiásticos. Desde la visión del pintor representante del pueblo esta es la escena destinada a ver, a abrir los ojos, a modo de espejo para tomar conciencia y producir los cambios consecuentes. En el Mural del Museo Provincial de Bellas Artes, las figuras fantasmáticas de los espectadores se interrelacionan con las obras de arte mirándolas desde dentro de la obra con asombro o bien ingresando a través de las puertas rebatidas o actuando como sombra refleja del espectador, articulando de este modo tres espacios: el exterior, el de la calle en la que se encuentra el mural, el espacio virtual de la obra y el interior del museo.

En cuanto al manejo del color, en las tres obras la desaturación monocromática construyó la representación del esclavo-vencido-pueblo-público. Las tres obras difieren fundamentalmente en su ubicación y su función. El mural del período maya funciona como soporte de la legitimación de la estructura del poder existente. Su acceso es limitado a los pocos que lo detentan. Es una obra de puertas adentro, no abierta a la visión del pueblo. Su lenguaje simbólico en sí es un instrumento ritual de dominación.

En *El diablo en la iglesia*, Siqueiros produce una asombrosa hibridación. Como pintor influenciado por las vanguardias europeas utiliza las técnicas nuevas y recupera el pasado indígena y su obra del mismo modo que la de los muralistas de la revolución, no deja de ser la obra del gran artista, del visionario que le da imagen a la revolución.

Las técnicas europeas hablan desde el discurso oficialmente aceptado. La temática de las obras de los muralistas, la de Siqueiros incluida, desde la ruptura del orden instituido. Estas obras tienen voluntad de contacto con el pueblo, vuelto público activo, aunque no siempre están en contacto directo con los espectadores. En este caso como en la mayoría, no se encuentran en sitios de libre tránsito.

La obra del Museo Provincial posee a diferencia de las anteriores, una exposición total hacia el espectador, a riesgo de volverse efímera por estar sometida a las inclemencias del tiempo. Como los lenguajes mediáticos tiene la fugacidad de un instante.

Desde los tiempos de los dioses, pasando por la etapa racional revolucionaria y en la época en la que priman los lenguajes que articulan a los hombres, las obras de estos artistas han actuado como un reflejo de la realidad y de los cambios producidos en ella.

En el hilo conductor de este análisis, esta mirada se ha ido desplazando desde el interior del pequeño espacio maya, núcleo ritual del poder, al espacio revolucionario y conflictivo de las luchas por ese mismo poder ubicado en una interfase entre el adentro y el afuera, hasta la pública exposición de la muralística reciente por todos compartida.

BIBLIOGRAFÍA

- CONLES, Liliانا. 2007. Entrevista realizada a Hugo Aramburu
- DE MICHELI, Mario. 1973. Orozco. Maestros de la pintura. Ed. Noguer. Argentina.
- DELEUZE, Gilles. 1994. Rizoma. Coyoacan. México DF citado en Zatoryi, 2007 Arte y Creación. Los caminos de la Estética. Ed. Capital Intelectual. Bs. As
- Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana. Ed. Gredos. Madrid
- FEVRE, Fermín. América Latina en sus artes.
- La pintura mural de la revolución mexicana. 1967. Fondo de Cultura Económica. México.
- LUNACHARSKI, Anatole. 1921. Las artes plásticas y la política de la Rusia revolucionaria "Manifiesto para los artistas de América" en revista Vida Americana.. Barcelona.
- MASOTTA, Oscar. 1967. El "Pop Art" Ed. Columbia Argentina
- PAZ, Octavio. México en la visión de Octavio Paz .Voluntad de forma <http://portal.ser.gob.mx/italia/pdf/octaviopaz.doc>
- PRINCEMIN DELIBEROS, Sofía. Las pinturas mayas de Bonampak, <http://www.mesoamericanos.com/montealban.pdf>
- PIÑA CHAN, Román. 1976. Los pueblos y señoríos tecnocráticos. INAN. México.
- SIQUEIROS, Alfaro 1922 Declaración social, política y estética en Art d'Amerique Latine 1911-1968 .Centre George Pompidou
- TROSTKI, León. 1981 Sobre arte y cultura Ed. Alianza. Madrid.
- ZÁTONYI, Marta. 2007 Arte y Creación. Los caminos de la Estética. Ed. Capital Intelectual. Bs. As.